INTER DANZA

COORDINACIÓN **NACIONAL** DE **DANZA**



AÑO 1 | NÚM 9

MAYO | 2014



Interdanza

COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA

DIRECTORIO

Editora
Carmen Bojórquez
Corrección de estilo
Juan Antonio Di Bella
Diseño editorial
Nancy Elizabeth Morales Muñiz

Coordinación Nacional de Danza

Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador Nacional de Danza
Eunice Sandoval
Subcoordinadora Nacional de Danza
Nancy León
Subdirectora Difusión y Relaciones Públicas
Juan Cesar Gutiérrez Romero
Subdirector de la Red Nacional de Festivales de Danza
Víctor Mejía Arellano
Subdirector Administrativo
Gabriel Torres Vargas
Administrador del Teatro de la Danza
Alejandra Herrera
Jefa de Proyectos Especiales

Colaboradores Permanentes
Alejandra Monroy
Hector Garay
Hayde Lachino



FOTO DE PORTADA: Mariana Kovacs, Capoeira en Longe do mar, fotografía Eduardo Ochoa para 402 Studio.

EDITORIAL

DESDE QUE EN 1982 EL COMITÉ Internacional del Instituto Internacional de Teatro (IIT) estableció el Día Internacional de la Danza, el 29 de abril se celebra nuestra disciplina, un día después festejamos a los niños, en interdanza recordamos estas fechas integrando el mensaje oficial que este año nos brinda el coreógrafo francés Mourad Merzouki (http://www.international-dance-day.org/en/index.html) y el juego de capoeira realizado por los niños de Longe do Mar con Adolfo Flores a quien también entrevistamos.

La sección *Reflexiones*, a partir de este número contará con la participación del Colectivo AM, jóvenes artistas escénicos que con un trabajo intenso continuo en 4 años han alcanzado reconocimiento por su labor reflexiva y crítica del quehacer de la danza, iniciamos sus colaboraciones con Alma Quintana que nos habla sobre la práctica coreográfica.

En perfiles incluimos dos artículos, uno sobre Rossana Filomarino de Héctor Garay y otro sobre Anadel Lynton de Alejandra Monroy. Anadel y Rossana, nacidas en Estados Unidos e Italia respectivamente, son dos personalidades que por fortuna han desarrollado sus destacadas carreras en nuestro país, enriqueciendo el universo dancístico nacional.

Hayde Lachino en su entrevista *El absoluto e indecible poder de la danza*, habla con Juan Domínguez, coreógrafo español que cuya línea de trabajo ha marcado muchas de las rupturas que vive hoy la danza.

Interdanza está abierta a recibir colaboraciones no solicitadas. Por favor remítase al correo editorialrcnd@gmail.com. Todos los textos recibidos pasarán un proceso de evaluación antes de dar a conocer a sus autores si serán publicados o no. En ningún caso se ofrecerá remuneración.

COLABO RADORES

COLECTIVO AM

El Colectivo AM surge a finales de 2010, después de una ceremonia fúnebre llevada a cabo en la clausura de Sala Tomada (proyecto coreográfico presentado en el Teatro de la Danza de la Ciudad de México). Los actuales integrantes de este colectivo son artistas vinculados a la coreografía y las artes escénicas, apasionados por la historia, defensores de la reflexión y críticos de su propia labor. Si bien se mezclan aquí distintas nacionalidades, todos ellos desarrollan su trabajo en México DF.

Cada integrante tiene un proyecto creativo propio: coreográfico, performático, teórico, etc., pero en AM han encontrado una plataforma para intercambiar y negociar, compartir procesos, cuestionar resultados, proponer actividades académicas y eventualmente trabajar en torno a propuestas escénicas.

Con un intenso quehacer entre 2011 y 2013 desarrollaron diversos proyectos que incluyen la producción y presentación de puestas performativas, talleres, residencias nacionales e internacionales, reflexión divulgación de la danza e incluso, la impresión del libro ~~Recetario~~ Coreográfico

El 2014 los encuentra bailando y recolectando pasos para el Banco Universal de Pasos, proyecto enmarcado en Utopía y Desencanto, donde el Colectivo colaboró con "La Pista de Baile".

http://colectivoam.wordpress.com/

ALMA QUINTANA

Artista involucrada con el movimiento, la coreografía y el performance. Su práctica abarca la investigación sobre la percepción y la relación del cuerpo-mente. Es egresada de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea (ENDCC-INBA).

Ha colaborado con los coreógrafos Jihyun Youn (KR), Ana Trincao (PT), Pierre-Yves Diacon (CH), Alice Pons (FR), Sandra Gómez, (CO) y forma parte del proyecto internacional INTERFERENCIAS, el cual co-coordinó en 2010 y 2012. En la segunda edición publicaron el libro Interferencias, El Libro/ The book.

Integrante activa del Colectivo AM con quienes ha organizado Sala Tomada, la publicación ~~Recetario~~ Coreográfico, un roadbook. texto en proceso y el proyecto PULPO. Arrecife, este último gracias al apoyo EPRO Danza 2012 con varias actividades entre ellas una residencia en Teatro Pradillo en Madrid y presentándolo el prpyecto en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la Ciudad de México (MUAC).

Recibe la beca **Jóvenes Creadores** (2013-2014) y **Estudios en el Extranjero** (2011) por el FONCA para estudiar como guest en la SNDO, Theaterschool en Amsterdam; y la **DanceWeb** en el marco del Impulstanz Dance Festival en Viena 2009. La invitaron a participar en el SKITE project (2010) organizado por Jean Marc Adolphe en Caen, Francia y en el encuentro Dialogue du Corps (2005) organizado por Salia ni Seydou en Ouagadougou, Burkina Faso.

En su repertorio están los solos **Frame???** (2011-12), **REsonando** (2009), las coreografías **Nemini** (2008) **Franchir** (2009) y en colaboración **Blurry Blueberry** (2011) y **BEe Dance** (2010). Actualmente trabaja en su proyecto **Aparición** y **Aparición.Duration.**

Ha impartido talleres de Composición Coreográfica, con los temas de práctica, memoria y percepción con el apoyo de CONACULTA e INBA. También es maestra regular de danza lúdica para niños en la Unidad Vinculación Artística en el Centro Cultural Tlatelolco.

CONTENIDO











DÍA INTERNACIONAL DE LA DANZA

MENSAJE OFICIAL DEL COREÓGRAFO FRANCÉS MOURAD MERZOUKI

2014

TODO ARTISTA SE SIENTE ORGULLOSO DE SU ARTE.

Todo artista defenderá siempre aquel encuentro con el arte que le ha cambiado la vida. Aquel arte que ha buscado y perdido, y aquel por el cual siente un ardiente deseo de compartir. Ya sea el eco de una voz, la palabra descubierta, la interpretación de un texto para la humanidad, la música a través de la cual el universo se comunica con nosotros, o el movimiento que nos abre las puertas a la gracia.



Foto oficial: © Michel Cavalca

Tengo por la danza, no solo el orgullo de ser bailarín y coreógrafo, sino una profunda gratitud. La danza me ha dado mi gran oportunidad. A través de ella y su disciplina he conocido la ética, y los medios para descubrir el mundo diariamente.

Más cercana a mí que cualquier otra cosa, la danza me brinda la fuerza cada día, a través de su energía y generosidad como ella solo puede. Su poesía me conforta.

Podría decirse que no existiría sin la danza, sin la capacidad de expresión que me ha brindado, sin la seguridad que en ella he encontrado para superar mis miedos, y evitar caminos sin salida.

Gracias a la danza, inmersa en la belleza y complejidad del mundo, me he convertido en un ciudadano; un ciudadano peculiar que reinventa códigos sociales en el curso de sus encuentros, permaneciendo fiel a los valores de la cultura del *hip-hop* que transforma la energía negativa en una fuerza positiva.

Vivo y respiro la danza a diario, y es un honor; aun cuando vivo este honor con profunda preocupación.

He sido testigo de la desorientación e inhabilidad de algunos jóvenes de la clase trabajadora para imaginar su futuro, debido a que crecen con tensión y frustración; yo he sido uno de ellos, al igual que todos lo somos.

Sin embrago, estoy resuelto, tal vez mas que otros, a predicar con el ejemplo para avivar el deseo de la juventud por la vida.

¿Será la sociedad más rica, con la riqueza de cada unos de nosotros?

La cultura, más que cualquier discurso, une. Así que tengan el valor de arriesgarse, a pesar de todos los obstáculos y el odio que sin duda encontraran; la belleza del mundo estará siempre de su lado. Como la danza ha estado conmigo, con su singular fuerza para eliminar distinciones sociales y étnicas, quedando solo el movimiento de los cuerpos en su esencia, retomando su forma de expresión más pura: como seres humanos, únicos y compartiendo.

Me gustaría terminar citando a *René Char*, cuyas palabras me recuerdan a diario el no permitir que nadie nos limite a roles predeterminados.

"Presiona a tu suerte, agárrate con fuerza de tu buena fortuna, y toma el riesgo. Al verte intentarlo se acostumbraran".

Así que inténtalo, fracasa, y después vuelve a intentarlo. Pero sobre todo baila, ¡Nunca dejes de bailar!

MOURAD MERZOUKI

Nacido en Lyon, Francia en 1973. Mourad Merzouki se inicio practicando artes marciales y circenses a la edad de siete años. Cuando tenía quince años, se encontró por primera vez con la cultura del *hip-hop*, y a través de ella conoció la danza.

Decidió con rapidez desarrollar una forma de arte urbano, mientras experimentaba con otros estilos coreográficos, particularmente con otros artistas de la danza como Maryse Delente, Jean-François Duroure y Josef Nadj.

La riqueza de sus experiencias alimentó su deseo de dirigir proyectos artísticos, mezclando el *hip hop* con otras disciplinas. Fue lo realizado en 1989 con Kader Attou, Eric Mezino y Chaouki Saïd lo que lo llevo a crear su primera compañía 'Accrorap'.

En 1994 la compañía presento *Athina* durante el *Lyon's Biennial Dance Festival*, fue un triunfo que trajo a la danza de las calles (street dance) a los escenarios.

Los viajes de Merzouki lo han llevado a territorios desconocidos. Donde la danza se transforma en un poderoso medio para comunicar. Merzouki estableció su propia compañía llamada *Käfig*, en 1996, para poder desarrollar su propio estilo y sensibilidad artística.

En enero de 2006, *Käfig* inicio una residencia en *Espace Albert Camus* en Bron. Con ello vinculó el teatro con el festival *Karavel*, creado en 2007 por Mourad Merzouki, donde programó notablemente alrededor de 10 compañías de *hip hop* y otros eventos en la ciudad.

Paralelamente, imaginó y concibió un nuevo espacio para la creación y desarrollo coreográfico, que resultó en la apertura de *Pôle Pik* en Bron, en 2009.

En junio de 2009, Mourad Merzouki fue designado como director del *Centre chorégraphique de Créteil et du Val de Marne*. Continúa allí desarrollando sus proyectos, haciendo énfasis en su apertura hacia el mundo. En 18 años, el coreógrafo ha creado 22 producciones, y su compañía ha realizado alrededor de 150 presentaciones al año en todo el mundo.

http://www.international-dance-day.org/en/index.html

29 DE ABRIL
DÍA INTERNACIONAL DE LA DANZA 2014
FELICIDADES

Imágenes cortesía del archivo del CENIDI Danza José Limón


Linda Costa


Sonia Castañeda



Guillermo Arriaga

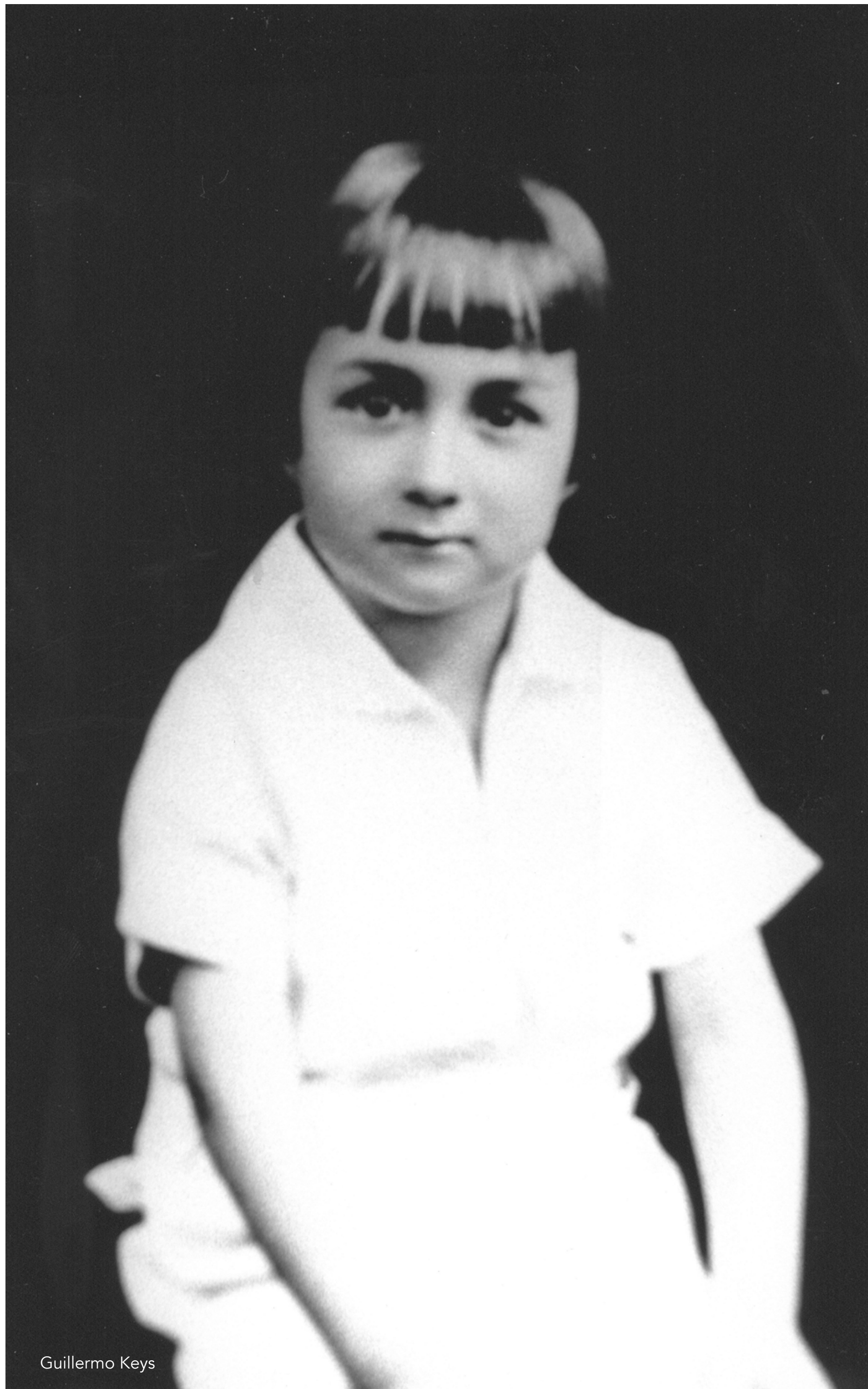


Guillermina Bravo



Nellie Happee


Nellie Campobello



Guillermo Keys



FOTÓGRAFO: PEDRO ARNAY

EL ABSOLUTO E INCREIBLE PODER DE LA DANZA

ENTREVISTA CON JUAN DOMÍNGUEZ

PRIMERA DE DOS PARTES

POR **HAYDE LACHINO**

JUAN DOMÍNGUEZ *pertenece a una generación de coreógrafos españoles que marcaron un parteaguas en la escena iberoamericana. André Lepecki ha dicho que la suya es una genealogía de creadores que ha construido su* **yo** *a partir de una acumulación libresca y cuyo labor en solitario le otorga características singulares a su trabajo. Cada una de sus piezas está fuertemente vinculada a rupturas fundamentales que ha sufrido el arte coreográfico y que hoy hacen cada vez más difícil encasillarlas en tal o cual práctica artística. En esta generación, arte, política y realidad social conforman un todo coherente en donde la danza transita por caminos de lo más diversos.*

En días pasados, estuvieron en México María La Ribot, Juan Llorente y el propio Juan Domínguez, haciendo una residencia artística como parte de un proyecto sobre el cual están trabajando. Había leído mucho sobre Juan Domínguez y aproveché la ocasión para entrevistarlo. La cita fue en la librería Rosario Castellanos en la Condesa. Juan llegó puntual a la cita, en una tarde algo fresca, típica de la ciudad de México a principios de año.

A pesar de provenir del ballet, en su cuerpo no se encuentran los típicos clichés que parecen definir a los bailarines, y al verlo, me recuerda más a un escritor o un poeta, con su abundante barba, los pantalones de mezclilla y la camiseta azul. Todo él es amable y relajado, lo cual hace que se instale inmediatamente un ambiente de calidez y cercanía que favorece el hacer preguntas más audaces. Prendo la grabadora, comienzo.

Hayde Lachino (HL): *Te voy a decir lo que esta entrevista no va a hacer, No te voy a preguntar sobre el festival, ya te han preguntado demasiado sobre ello, no te voy a preguntar sobre tu obra, o no directamente, me interesa hacer preguntas más amplias, que tienen que ver con la coreografía en general. Hay mucha información sobre ti, sobre el festival, en internet, y creo que si está ahí hay que aprovechar este espacio para preguntar cosas que no necesariamente están dichas.*

Lo primero que me interesa es el hecho de que hay muy poca reflexión teórica en torno a la danza, en general, y en nuestros países en particular ese es un asunto serio. Revisando, siguiendo y conociendo tu obra hay un tema que cruza todo tu trabajo creativo y que tiene que ver con el lenguaje, por ello no me resulta casual que cuando Lepecki, en su célebre libro Agotar la danza*, analiza tu obra y cita a filósofos que han reflexionado en torno al lenguaje. En ese sentido, ¿por dónde se mueven tus intereses en torno al lenguaje en general y en torno al lenguaje de la coreografía en particular?*

Juan Domínguez (JD): Yo he sido muchos años bailarín, antes que coreógrafo, aunque como bailarín yo tenía muchos trabajos en donde iba probando cosas, pero en ese entonces mi trabajo profesional era como bailarín. Eso ha sido casi 22 años de mi vida y luego a partir del año 15 de ser bailarín comencé a ser coreógrafo. Es muy diferente mi lenguaje siendo bailarín, que luego he llegado a tener como creador. Hubo que des-aprender muchas cosas para empezar a tener un lenguaje propio, había ciertas maneras del cuerpo, cierta sofisticación técnica corporal en relación a lo que los coreógrafos necesitaban, que después, cuando comencé a trabajar en mis obras, era un impedimento, porque veía que lo hacía a través de esa tecnificación y no llegaba a ser tan simple como yo quería que fuera, era difícil expresarse a través de ese lenguaje tan complicado, tan sofisticado, entonces comencé a bajar el listón un poco y a utilizar el cuerpo de una manera mucho más cotidiana. Recuerdo que ya en mi primer solo largo que vendí como profesional, *The taste is mine*, ahí empecé a jugar un poco, a nivel del lenguaje, con la estructura teatral; normalmente el público tiene un solo frente, yo tuve dos frentes, o sea, el público estaba enfrentado, era como una especie de espejo, yo era el intérprete bailarín, el autor en escena, no tenía *performers* contratados, desarrollaba una serie de acciones físicas que duraban todas un minuto, pero la coreografía en lugar de ser sobre algo personal, la tomé de una de estas máquinas en donde te sale el dibujo de dónde tienes que pisar, así tú vas saltando en la máquina y si vas acertando entonces vas avanzando en la coreografía, tomé este patrón que es muy arbitrario para de alguna ma-



nera analizar ese minuto de acción, pero no desde algo emocional, no desde algo personal y a partir de ahí se desarrollaban una serie de acciones que hablaban del tiempo de esa acción, del espacio de esa acción, de cómo se percibía de un lado del público esa acción, de cómo la percibía en otro lado, cómo percibían la luz, etcétera. Ahí construía un mecanismo que era el lenguaje de esa obra, el problema de esta pieza -que a mí me ha gustado mucho. Era muy críptica, aunque por un lado era muy clara, por otro el espectador tenía que hacer una especie de gimnasia intelectual y proponer también contenido desde sí mismo, entonces ahí tuve muchas críticas: que no se entendía del todo, de que tenía que explicitar más la obra. En la siguiente obra, *Todos los buenos espías tienen mi edad*, doy un giro total, he trabajado de la misma manera, pero poco a poco comencé a pensar que la estructura, el block de notas de la obra y todo lo que me pasaba por la cabeza y que acababa en el cuaderno podría ser la obra y tener así una dirección súper directa y muy clara con el espectador, y esa fue la decisión, a mitad de la obra decidí: va a ser todo escritura y la imagen va a estar ausente, el público va a leer, yo voy a estar ahí para dar el tiempo narrativo de lectura, el público va a tener que construir la imagen, tanto del proceso, porque realmente la obra es el proceso de un pieza que no se llega a materializar y es eso propiamente la obra, lo que hay ahí es un lenguaje de texto verbal escrito; pero ahí, por ejemplo, y en todo mi lenguaje posteriormente, hay una obsesión por el concepto del tiempo y la manipulación del tiempo en el lenguaje me crea cierta libertad para, de alguna manera, no vivir el tiempo de manera lineal y no obsesionarme ni con la juventud ni con la vejez, aunque seguirá siendo un posible tema, y a partir de ahí, hacer que el cuerpo, material e inmaterial, tenga una vida súper libre. El lenguaje, en general, tiene todo el tiempo esa relación entre lo textual y lo físico, porque siempre lo hago con presencia de alguien. Yo mismo, aunque no hablo nada, voy poniendo las tarjetas en una cámara que proyecta el texto y el público lee, podría haber sido una película o un libro, pero al final es un performance, sigue siendo una presencia-presente de mi persona, con ese lenguaje que propongo; así anda por ahí todo el tiempo esa relación entre el lenguaje, verbal, que es el que todo mundo entiende, aunque luego la sofisticación de ese lenguaje pueda no estar a la altura de muchos y se queda en un terreno mucho más superficial, por ahora es la negociación constante entre a dónde quieres llegar, a quién quieres llegar, a qué tipo de público.

HL: *Con esto que planteas, hay varias cosas que aparecen, por un lado, está el asunto de que todo decir es un hacer y por otro cómo este decir construye subjetividad. Tú afirmas que tu búsqueda es por disolver esa diferenciación que se da entre la ficción y lo real a partir del lenguaje, ¿cómo disuelves tú esa frontera entre lo real y la ficción?*

JD: Los coreógrafos trabajan con los intérpretes desde hace muchos años, incluso a nivel de captar ideas y desarrollar las ideas, pero como bailarín una vez que estás en escena, eres un elemento más, un elemento que tiene que desarrollar muy bien su trabajo, luego hay muchos más elementos que componen el total de la creación, el total del lenguaje; entonces cuando ya creas tienes que pensar de una manera más distante. El intérprete normalmente lo que hace es tener un gran conocimiento de cómo se hace eso desde dentro y el director, el coreógrafo lo que tiene es un gran conocimiento de cómo ordenar todo eso desde afuera. Muchas veces la experiencia interna no la llega a experimentar el director o el coreógrafo, esto lo hace el *performer*, ahí hay como una negociación, yo intento tener las dos, pero a veces no es posible. Por ejemplo, en una pieza que hice después de una investigación lingüística en donde trato de ver cómo se entiende el movimiento a través del lenguaje, trabajé con muchos lingüísticas, que es un entorno mucho más académico, entonces a una lingüista rusa yo le hablaba todo el rato de esa conexión con lo real y me decía "Bueno, nosotros no pensamos así, el mundo extra lingüístico es otro mundo, el mundo lingüístico es exclusivo y no tiene nada que ver". Aunque tiene todo que ver, porque analiza cómo funciona el lenguaje. Pero luego no hay una relación, esto es, un estudio académico de cómo funciona el lenguaje y desde muchos puntos de vista, psicolingüístico, semántico, neurológico. Entonces, claro, pensé, que para mí el teatro, la danza, el mundo teatral es lo mismo, es un mundo *intra*, es decir, la realidad es extra teatral y lo *intra* teatral es otro mundo que funciona con unas reglas muy diferentes. Para mi pieza *Blue*, que hice después de esta investigación, no utilicé texto para nada, porque todo lo que me venía del mundo académico me dejaba demasiado constreñido, decidí no utilizar el lenguaje, pero sí las herramientas de la lingüística, de cómo explican el movimiento. Comencé a trabajar con ciertas herramientas, proponiéndolas al *performer* y a lo que ocurría en escena. Lo que hacíamos era trabajar en el código como si hubiera una especie de *matrix*, te introduces en ese *matrix* y comienzas a vivir el código, pero no fuera del código, ni detrás del código, sino el código mismo, y a partir de ahí la obra también ambicionaba que el espectador se relacionara de una manera muy libre y tuviera que participar muchísimo. Todo lo que es el sentido de la obra lo tenía que poner el espectador, porque nosotros aportábamos el significado, pero no el sentido estrictamente semántico: tú entendías *todo*, pero no entendías para qué se estaba realizando ese *todo*. Y cuando lograbas entender que no tenía un *para qué* o tú te inventabas un para qué o bien te quedabas frustrado, todo eso era la parte intralin-

güística, la parte intra-teatral. Luego las puertas del teatro se abrían a la calle, y entonces se recogía el sonido constante de la calle, pasaban coches, pasaba gente que se quedaba mirando mientras los *performers* seguían ahí. El público tenía una gran interferencia de la realidad en el teatro y a través del teatro, del espectador hacia la realidad, una especie de triangulación. Ahora uno de los últimos proyectos trabaja mucho más la participación del espectador, ¿por qué? Porque yo me he cansado un poco de que la única vía sea unidireccional, de que yo como artista propongo la experiencia y el espectador la experimenta. Quería que el espectador con tanto deseo y con tanta expectación por experimentar, fuera también partícipe, que trabajara conmigo, no como en la obra del texto, ni como en *Blue*, en donde trabaja muchísimo pero a un nivel intelectual, sino a un nivel más físico. Estoy haciendo una serie en seis episodios, proponemos dos al día durante tres días: miércoles, jueves y domingo. Siempre hay un día libre en medio y en esos episodios lo que ocurre es que se juega un poco entre la realidad y la ficción, pero finalmente se trabaja mucho sobre la socialización y la pérdida del anonimato del espectador. Al final se crea una comunidad temporal de cinco días nada más, en donde se proponen situaciones que van acumulando experiencia, pero la situación depende del espectador. Por ejemplo, si hay una situación que es una cena, donde se sirve comida-preguntas, preguntas formuladas de una manera un poco rara, no son preguntas convencionales: les hacen cuestionar la realidad de una manera que no lo habían hecho. Entonces si ellos no quieren hablar, si no quieren responder las preguntas entre ellos no hay nada qué hacer, pero en general, con un poquito de vino de por medio y algo de comida ayuda a que eso ocurra, así la gente empieza a generar la experiencia. Nosotros damos una pequeña guía que tú te puedes acoger, a partir de ahí se inventan otras preguntas, juegos para responder a las preguntas. Ahora estrenaremos la segunda temporada en junio, que son otros seis episodios de *Clean Room*. Quiero construir con ellos el espacio, el tiempo. El concepto total es el viaje, que filosóficamente puede significar muchas cosas, y a nivel físico también, significa movimiento, significa activación, significa un espectador que está todo el tiempo motivado físicamente, intelectualmente. En esta segunda temporada quiero ir más allá y hacer que el espectador no sólo trabaje, que no sólo se haga responsable de las situaciones sino que también las cree, o sea que trabaje físicamente y no sólo en el plano intelectual.

HL: *Cuando vi* Clean Room*, los videos en donde después de la experiencia se cuestiona a los espectadores que participaron, hablas sobre tu preocupación menos por construir una obra y más por construir un dispositivo donde ocurra la experiencia. Junto con el lenguaje hay una preocupación por problematizar el tema de la representación, y te pregunto (sólo para molestarte) ¿Y no será que todo esto que se está haciendo, esto es porque ya no se necesita la técnica de danza para que haya coreografía, ya no se apela a los recursos clásicos de la coreografía para que haya coreografía, vamos, ya ni se necesita obra? ¿No estamos matando la danza con todos estos procesos de cuestionar el cuerpo, la danza? ¿No estamos ingresando a otro terreno?*

JD: Yo no diría *matando* la danza, pero la estamos transformando, es muy problemático esto. Yo antes firmaba mis currículos como coreógrafo, intérprete, después cuando comencé a hacer comisariados, pues también comisario, profesor, dramaturgo, en fin, todo lo que hago; en este último he puesto: artista cuyas prácticas son coreografía, interpretación. Es decir, ahora mismo igual cambio de opinión. Pero no quiero estar encasillado en ser un coreógrafo y que me digan “te estás cargando la danza”. Soy un artista y hago lo que necesito hacer, cuando el proyecto necesita algo pues voy en una dirección. Creo que la coreografía se ha extendido muchísimo, la manera de entenderla, las infiltraciones e influencias que ha habido a nivel teórico, ya no es como antes. En España, cuando yo empecé a bailar no leíamos, todo era súper intuitivo, trabajábamos con los coreógrafos y todo era autodidacta. Poco a poco las cosas cambian, todo está interconectado y comienzas a tener información y ahora lees todo el tiempo, y casi la mayor influencia es leer antes que ir a ver obras de otra gente o ir de museo, eso te da una especie de impulso. Hay otras influencias que son muy importantes para comprender lo que estás haciendo. Yo creo que como bailarín es muy importante que comprendas lo que haces, pero ya como creador no se te pueden escapar ciertos aspectos del manejo del lenguaje, del contexto en el que estás trabajando y de la realidad y cómo te quieres relacionar con esa realidad, por eso no creo que se esté *matando* nada. *Blue* es una obra absolutamente física donde si no hay bailarines no puede ser, hay dos bailarines-*performers* y otros bailarines-bailarines, pero sin ellos no podría llegar al nivel que necesitaba esa obra; cuando necesite gente de ese tipo, pues les llamaré. Yo tengo necesidad en este momento de interconectar al espectador de otra manera y de pensar que estamos trabajando juntos, y lo hago como me sale y como sé y entiendo, no tiene nada que ver con aniquilar la danza. Sabes, lo que ha pasado durante muchos años es que toda iniciativa que se desvíe de un canon es inmediatamente apartada. Como autor contemporáneo siempre tengo en contra un montón de gente que no quiere ver esto. A mi festival no iban ni siquiera bailarines, no iban coreógrafos: por qué, si había danza buenísima. Había muchas otras cosas, pero también había danza. No iban porque pensaban que era nocivo para lo que ellos hacían. Lo siento si es así de cerrado para ellos. Nosotros no somos así de cerrados y cuando hay una obra

de danza que nos interesa -lo que dice y cómo lo dice- inmediatamente nos identificamos con ella, así se abre un poco más tu mente.

HL: *Justo esto último que estás diciendo lo quiero conectar con la idea de subjetividad. Las técnicas de danza no son ingenuas, contienen una idea de sujeto, de mundo, y creo que la ruptura con el canon genera otra subjetividad, otro tipo de artistas con otro tipo de preguntas que se hacen con relación a su práctica y en su relación con el mundo. ¿Tú notas en ti este cambio, a nivel muy personal, de tu entendimiento del arte, como creador?*

JD: Para mí hay una cosa muy importante que es trabajar en paralelo, y que desaparezca la idea de género. El ballet es un género en donde el hombre y la mujer no tienen nada qué ver, la mujer es etérea, el hombre la hace etérea, el hombre también es etéreo pero es también la solidez, y cuando ya es narrativo ni te digo. En *Giselle* la mujer es la que se deprime y se muere en un manicomio, el príncipe (que es el enamorado) se va de rositas por ahí, este tipo de discursos ya están muy superados, no hace falta decirlo. Aunque a mí el ballet estéticamente me produce algo emocional y sigo viendo *Lago de los cisnes*. Vengo de ahí, empecé con el ballet, no me lo puede quitar nadie, a nivel de una memoria no sólo física, sino intelectual y emocional con ese tipo de experiencias estéticas. Entre mis colaboradores hay muchísimas mujeres, porque me dan otra cosa que no es una visión única del mundo, porque el mundo está dirigido por el hombre, intento entonces evitar, en la medida de lo posible, que mi discurso esté en esa jerarquía. Cuando comienzo un proyecto la premisa es siempre desdoblar sensibilidades y hacer que el espectador experimente diferentes dimensiones, o que haga que nosotros experimentemos diferentes dimensiones de aquello que nos mueve en este mundo. En ese sentido es muy importante crear subjetividad con base en ver que existen más posibilidades. Es muy difícil si desde pequeño te están educando de una manera. Yo veo que mi educación me ha marcado en cómo ver el cuerpo, mis intereses más primarios están también definidos, y aunque me los quito de en medio, si me relajo aparecen otra vez. Es muy importante tener ese abanico de posibilidades y experimentarlos todos para ser más rico, para saber que en cada momento puedes tomar decisiones en las que esa subjetividad tiene posibilidades. No hay una sola subjetividad sino que hay montón de posibilidades que puedes manejar, eso me interesa bastante.

SEGUNDA PARTE
EN EL SIGUIENTE NÚMERO



SENCILLAMENTE, ANADEL

POR **HÉCTOR MANUEL GARAY AGUILERA**

ELLA PIENSA QUE EL ARTE Y EL ACTIVISMO SON UNA MANERA DE LLAMAR LA ATENCIÓN DE LA SOCIEDAD Y EXPLICARLE QUÉ ES LO QUE ESTÁ SUCEDIENDO A NIVEL POLÍTICO Y SOCIAL, PARA GENERAR UNA MAYOR CONCIENCIA

Las verdaderas presencias artísticas se forman de cualidades inseparables: lo humano, la constante indagación, la generosidad de compartir, el compromiso con la sociedad son elementos que se unen en un artista. Una de estas presencias de la danza en México es Anadel Lynton. La esperamos en una función de danza, como ese caminante que sin importar desde donde viene siempre anhela incorporarse al viaje creativo y así dar sentido a la comunicación entre artistas y espectadores. Ahora que recibe el Premio de Danza José Limón 2014 comprendemos que la danza se sostiene también por una diversidad de posturas, especialidades y visiones que enriquecen el mundo de la danza y que no sólo tienen que ver con las virtuosas interpretaciones, o tan sólo con bailarines y coreógrafos, sino también con quienes provocan espacios de confluencia entre diferentes integrantes de la sociedad.

Anadel Lynton tiene la vehemencia de la danza misma, la entrega diaria y tozuda a un anhelo artístico. Ella posee el compromiso con los otros, aquí nutre su convicción con la vida y su profesión. De ahí que es una de las más fervientes realizadoras de la idea de la danza para la comunidad. Un método que fue desarrollando y ahora enseña, el cual ayuda a grupos comunitarios a crear sus propias danzas. Supongo que esta vocación tiene sus orígenes en su personalidad y compromiso social, en su formación y en las relaciones profesionales y afectivas que ha ido forjando entre compañeros; además de los momentos históricos que le han tocado vivir a un sensible corazón.

Empezó y sigue siendo bailarina, aunque ahora, a sus más de setenta años, se llame “arteaccionista”. Bailó en dos importantes agrupaciones de danza de nuestro país: Ballet Nacional de México de Guillermina Bravo y fue fundadora en 1966 del Ballet Independiente. Con esta última compañía hay una hermosa fotografía que transmite el aire de libertad de ese momento. Son bailarines que posan en diferentes niveles de una escalera de tijera. Ahí está ella a un lado con su cabellera rubia y su juventud entregada a una compañía que crecía convirtiéndose en una opción artística. Cuentan que ella fue la que encontró un espacio en la calle de Hamburgo, el ya mítico (y ahora convertido en estacionamiento) *Espacio independiente*, sede de la agrupación de Raúl Flores Canelo y luego del Ballet Teatro del Espacio. También es significativo resaltar su paso por Tropicanas de Graciela Henríquez. Esta agrupación según Pierre Ala Baud (Petul): “niega vigorosamente tanto el ideal clásico giseliano como la danza contemporánea”. (1) Mucho de esta actitud conserva Anadel hasta sus actuales arteacciones.

Su inquietud intelectual la lleva a estudiar Antropología en la ENAH. En1983, se convierte en cofundadora del Cenidi José Limón. Son múltiples sus aportaciones en este centro, sus participaciones en encuentros, congresos de investigación, su par-

ticipación en la conformación de ese evento memorioso y a la vez celebratorio de las personalidades del arte que es *Una vida dedicada a la danza*. Conduce el programa *Diálogos de percepciones entre públicos y creadores*, una buena idea de comunicación entre artistas y el público después de las presentaciones en donde hay preguntas tan esenciales como las de: ¿qué vimos?, ¿qué sentimos? y ¿qué pensamos? También imparte cursos para comprender y llevar a cabo lo que a veces mencionamos sólo como una buena intención: danzar en comunidad. Una necesidad más evidente ahora que tenemos que rescatar espacios públicos y trabajar por la restitución del tejido social mermado como consecuencia de la delincuencia.

Estas iniciativas revelan la cualidad de promotora de la danza, pero no entendida como esa idea de la "venta de funciones" o representación de grupos; sino aquella promoción que lleva conscientemente el espíritu de la danza por diversos territorios del conocimiento y propicia experiencias directas. Esta vocación la conduce a formar parte de Danza Mexicana A.C. (Damac) y a participar en el movimiento de grupos independientes, apoyando con firmeza sus propuestas en donde se experimentaban las tensiones sociales de la década de los años ochenta. Con ambas iniciativas comparte el desarrollo de la danza en espacios alternativos. Colabora en la organización de los encuentros callejeros de danza que hicieron Damac y la Comisión Cultural de la Unión de Vecinos y Damnificados 19 de Septiembre (UVyD), a partir de la conmoción de los sismos de 1985, con un marcado compromiso político-social. Trabajó en el desarrollo de este proyecto dancístico vinculado con el movimiento urbano popular. También con Damac hace crecer el Día Internacional de la Danza a una manifestación festiva, igualitaria e incluyente desde sus primeras ediciones en el teatro Ángela Peralta de Polanco hasta el Museo Universitario del Chopo, que después de este momento se "institucionaliza" y pasa a ser organizado por el INBA y el Centro Nacional de las Artes.

En Anadel se combina un fervor por la danza para compartirla, pero no como un acto independiente de lo artístico. Ella promueve lo que crea e invita a crear y a participar. Y es cuando resuelve ese cuestionamiento que ella ha expresado: "¿Enseñar danza es enseñar técnicas corporales y estilos históricos o es posible fomentar actitudes creadoras y críticas a través de la danza?" (2)

Siempre ha buscado llevar lo que reflexiona a sus obras e investigaciones. Muestra de ello son sus "coreografías masivas" dentro de los encuentros callejeros, una de ellas en plena Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco; otra más reciente es *Romerías Tour* que es un rescate de la memoria entrañable de este barrio de la ciudad de México, a través de desplazamientos coreográficos. Es un acto itinerante que propone la interacción con los vecinos que deambulan por las calles y las personas que realizan el recorrido con los bailarines.

Anadel sigue bailando, nunca se ha detenido, la edad no es una limitante, comprende las diferentes estaciones de su corporeidad y las posibilidades de la creatividad. En ella experimenta lo que enseña. De la improvisación afirma: "La experiencia de improvisar, más que "hacer" algo, puede parecer dejar que algo se haga, seguir el dictado de una voz interior, como si el canto, la forma, la idea, la auténtica voz, ya estaba ahí, sólo esperando a ser descubierto, liberado"(3). Y


▸ Fotografía: Premio Nacional de Dan

LA DANZA SE SOSTIENE TAMBIÉN POR UNA DIVERSIDAD DE POSTURAS, ESPECIALIDADES Y VISIONES QUE ENRIQUECEN EL MUNDO DE LA DANZA Y QUE NO SÓLO TIENEN QUE VER CON LAS VIRTUOSAS INTERPRETACIONES, O TAN SÓLO CON BAILARINES Y COREÓGRAFOS, SINO TAMBIÉN CON QUIENES PROVOCAN ESPACIOS DE CONFLUENCIA ENTRE DIFERENTES INTEGRANTES DE LA SOCIEDAD

así sucede, en sus obras hay una reflexión profunda que las origina, y a la vez comunicación directa con los participantes. Ella misma se transforma en una mágica chamana en sus danzas por la tierra; nos mueve con la desgracia de los asesinatos de Acteal; se involucra en los caracoles zapatistas, una propuesta por llevar justicia a regiones autónomas zapatistas, y en donde la cultura también está presente con la danza. En estos ejemplos de su labor artística se percibe su visión del arte y de la vida. La estrecha relación que deben tener y que no debemos ignorar. Ella piensa que el arte y el activismo son una manera de llamar la atención de la sociedad y explicarle qué es lo que está sucediendo a nivel político y social, para generar una mayor conciencia. (4) Pero no como una actitud panfletaria, sino por la forma en que se vive y se cree en principios.

Así que no fue sorpresa cuando la encontré en Iztapalapa, uno de las entidades con mayor población y problemas sociales del país, presentando la obra: *Catastrofistas, esperancistas y valemadristas*, por supuesto hablando de lo cotidiano, de la situación política y social de los mexicanos ante un público que tenía además la oportunidad de participar.

Ahora que se le otorga el Premio José Limón por "su labor educativa en la danza en los ámbitos de la formación profesional y de aficionados, con visión crítica y social", sabemos que la seguiremos queriendo por el pundonor con que acomete la realidad de nuestro país, por el grado de importancia que le da al arte y la cultura como vehículo sí de transformación social, no como un mero discurso circunstancial, sino un creencia que mueve su vida.∎



Fotografía: Instituto Sinoalense de Cultura

1. Baud, Pierre Alan. *Una danza tan ansiada*, 1987. UAM. México. pag. 147
2. Lynton Snyder, Anadel. "Crear con el movimiento: la danza como proceso de investigación." *Reencuentro. Análisis de problemas universitarios* (No. 46 agosto 2006). DCSH-UAM-X, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, Programa de Superación Académica
3. Idem.
4. Lynton Snyder, Anadel. Conferencia "Arte y activismo", dentro del Foro Internacional Prisma en el Centro Nacional de la Artes. Julio 2009.



Fotografía: Premio Cuatlicue 2014 en el Teatro de la Danza



Fotografía: Función de la obra: Iris de Abigael Jara en colaboración con Anadel Lynton,

PROGRAMA DE ACTIVIDADES



ENCUENTRO NACIONAL DE DANZA

2014

http://www.danza.bellasartes.gob.mx/pdfs/EncuentroNacionalDeDanzaProgramacion.pdf

ROSSANA FILOMARINO

ROSSANA FILOMARINO
POR UNA DANZA COMPROMETIDA

"YO CREO QUE TODO LO QUE SE HACE EN EL FORO DEBE TENER UNA RAZÓN"

POR **ALEJANDRA MONROY BECERRA**



La maestra Rossana Filomarino nos recibió en su casa roja de la colonia Roma, llena de plantas, artesanías y una pared con fotografías que revelan la belleza de esta bailarina italiana de origen, pero comprometida con la tierra de su segunda nacionalidad, México. El acontecimiento que dio pie a esta entrevista fue el remontaje de la obra *No.... no identificado* que reestrenó en el Teatro de la Danza del Centro Cultural del Bosque. La obra es una manifestación de la tristeza y decepción por lo que pasa en este país o mejor dicho, no deja de suceder, la violencia de cada día, y como dice ella: la desaparición de valores en la sociedad. Considera su más reciente coreografía como una manifestación de no resignación y la desesperanza al mismo tiempo.

Cuando en 1994 surgió el movimiento zapatista, creyó en una esperanza renovada, estaba segura de que algo nuevo iba a suceder, por eso en 1995 estrenó *Sol de viento* para el Ballet Nacional, una puesta exitosa, importante y con escenas contundentes. Fue una gran aportación artística. Pero el sistema siguió igual, hoy con profunda tristeza piensa en lo contaminadas que están las comunidades chiapanecas con las visitas turísticas de extranjeros y nacionales. Ésta fue la única coreografía que hizo con un tema antropológico, la opresión de los derechos indígenas. "Esa fue la última vez que creí que algo iba a pasar, no era estar en una posición política, sino decir: *estoy con ellos*.... ahora ya no hay esperanza".



En esta charla hablamos de cómo debe ser la danza contemporánea: "No creo en la danza ni en el arte como entretenimiento, la danza es para dejar huella en el espectador, sobre su condición de ser humano y sus interrogantes, es para hacer mejores personas".

A pesar de que considera que los ideales de su generación han caído y no precisamente para dar pie a otros movimientos más importantes, la coreógrafa continúa creando siempre como reacción a lo que los hechos externos provocan en su interior: "Creo en la teoría del *granito de arena*, yo no voy a tomar un fusil para mejorar el mundo, pero si voy a hacer una danza" .

Ya en el siglo XXI estrena otra pieza importante, *Ni una más,* tributo a las muertas de Juárez. Pisó muchos foros, comunicó y trastocó sensibilidades. "Vivimos la realidad social a través de nuestras propias experiencias, nunca me había metido en un tema tan candente".

La directora de DramaDanza considera que para llamarse así, un artista critica siempre la realidad a través de una contestación, y expresa o expone lo que sucede desde un punto de vista muy particular a través de la poética del movimiento del cuerpo. El suyo es un arte comprometido, y no podía ser de otra forma. El compromiso con la vida es algo con lo que nació. Sólo así se puede uno explicar que siendo una adolescente de 17 años lograra conseguir una beca para ir a la escuela de Martha Graham y sobrevivir sola en Nueva York en un ambiente hostil donde, asegura, llegó a compartir habitación con alguna prostituta. Pero eso no duró mucho, un amigo venezolano la buscó, la sacó de esa situación y eso dio pie a mejores momentos. Como ese en el que conoció a Guillermina Bravo, quien apreció en una chica tan joven su valor, aptitudes y curiosidad por la cultura maya. A partir de este encuentro, la directora del Ballet Nacional la invitó a dar un curso en su compañía, esos sesenta días se convirtieron finalmente en casi cincuenta años en los que ha generado toda una genealogía de bailarines que abarca el país de norte a sur. Tiene en su haber 72 coreografías, entre las que *Salomé*, *Sesiones de vals para seis donde el diván no cupo, Pasatiempo*, *Metamorfosis*, *Las visiones de San Juan*, *Periplo*, *Sol de viento*, *Ni una más*, y *No..... no identificado* seguramente han sido las más han marcado su trayectoria.

Rossana contribuyó de una forma muy importante en la consolidación de la técnica Graham en México. Fue la primera maestra de esta variante contemporánea de planta en el Ballet Nacional y en el país. Posteriormente ella misma trajo a coreógrafos extranjeros a dar cursos, sobre todo en los seis años que estuvo en la compañía de la Universidad de Veracruz, después del periodo de Xavier Francis.

Pero ¿qué es el foro para Rossana Filomarino? "Pisar un foro para mí, dice, es un acto de creencia, de entrega total al público, a la vida, al arte y no cualquiera lo puede hacer. Hay que hacerlo con respeto, estar en un foro es un acto sagrado que cada quien entiende con su propio credo".

En cuanto a la creación y en respuesta a la pregunta específica de si sus estudios de antropología social fueron determinantes en la temática o manera de crear, ella responde que lo que lee, estudia o ve interviene en su creación, todo abre puertas a la imaginación. Así es como *No...no identificado* nació de la impresión que le causó la cifra de 63,825 muertos en estas guerras de narcotráfico y corrupción. "La danza es abstracta pero debe comunicar sensaciones e ideas concretas, la creatividad está ahí, en no ilustrar, nunca ser explícito ni literal.... siempre digo eso a mis alumnos. También creo que todo lo que se hace en el foro debe tener una razón. Si luego dicen que soy viejita porque no utilizo ni pantallas verdes o luz neón o video, nada de lo que está de moda, pero para mi discurso eso no hace falta. En escena todo lo que está ahí debe reforzar la danza, llámese vestuario o escenografía. Me moriré con la convicción de que todo lo que se use tiene que servir a la interrelación de los elementos escénicos".

¿Pero, qué hay de la nueva danza contemporánea? "La danza, como yo la concibo, ya casi no existe en México, en otros países sí, pero aquí ha cambiado por razones de políticas culturales... no toda la danza cuesta mucho trabajo".

Sin duda esta artista originaria de Roma y hoy mexicana es uno de esos personajes indispensables para contar la historia de la danza contemporánea en nuestro país. Forma parte de una generación activa y congruente con sus ideas, así como con la mística necesaria para vivir en el escenario. En su más reciente pieza vimos una danza muy formal en su estructura, poética y con una abstracción que al mismo tiempo emite un mensaje contundente. DramaDanza es un grupo vigente que habla no sólo de Rossana Filomarino, se ocupa también de México y de lo que somos los seres humanos.





APARICIÓN Y UNA PRÁCTICA COREOGRÁFICA

Una práctica debería ser interesante durante mucho tiempo[1]

POR **ALMA QUINTANA**

1Una de las diez afirmaciones de Alice Chauchat sobre la plasticidad de la práctica

Mi práctica coreográfica ha mantenido de manera latente la búsqueda de aquello que me atrae, seduce o interesa. Cuando encuentro o descubro algo, no sólo me cautiva el momento del hallazgo, sino todo lo que hay alrededor y sus múltiples conexiones. Otras veces cuando simplemente logro contemplar sus posibilidades regreso al terreno de la intuición y en la medida que lo abordo descubro que no siempre es fácil de laborar, traducir o maniobrar. Afortunadamente la ruta nunca es la misma, lo cual además de mantener activa la práctica, modifica y transgrede los métodos de trabajo que en mi experiencia equivale a decir que a través de generar nuevas estrategias se procesa y produce el conocimiento.

Para mí, entonces, la práctica se ha convertido en una manera de problematizar lo que me interesa para crear y transformar herramientas que me permitan seguir indagando. Es casi como buscar una sazón, y por más que te esfuerces, nunca será igual, y gracias a ello se puede abrazar lo imposible. Cada momento se convierte en una oportunidad para volcar distintos marcos que no sólo señalan lo que contienen o está adentro, sino también lo que puede existir fuera de ellos.



Mi práctica coreográfica sigue abriendo preguntas e ideas que funcionan casi como motores, como impulsos, como afirmaciones. Al practicar bajo distintos parámetros lo que ellas generan, he podido construir y deconstruir lo que percibo, lo que intuyo, lo que observo e incluso lo que me genera dudas o desconcierto. Es así que puedo aproximarme y transformar lo que quiero investigar desde distintas perspectivas. En realidad la considero una práctica de investigación, la cual no depende únicamente de un proceso de producción o composición. Sin embargo, encuentro fascinante que también esté implicada, o sea parte fundamental la exploración de sus posibilidades o dispositivos cuando se muestra a un público.

Experimentar cómo pueden relacionarse todos los elementos (el trabajo en el estudio, en la computadora, al leer textos, los ensayos, al charlar con alguien, etcétera.) es un juego muy interesante y divertido durante el proceso de la investigación. Por ejemplo, al establecer como practicante las reglas para crear el entorno o al trasladar las experiencias y los contenidos en puentes que permitan seguir creando y presentando. Tal vez una pregunta importante que me hago al respecto, sea precisamente la intrínseca relación entre los marcos, los materiales, las herramientas y la presentación o la *performance* final.

En cada uno de los proyectos personales y de colaboración que he realizado, he podido observar y reformular lo que mi investigación principalmente abarca o por lo menos tener un esquema de lo que podría definirla o delimitarla. Un componente importante ha sido la documentación y el seguimiento de lo que voy haciendo y cuando puedo tomar el rol de testigo, curioseo las temáticas o premisas centrales que han ido dando cuerpo a mi trabajo, las cuáles me importa mucho seguir profundizando. Depende de lo que vaya surgiendo, las piezas, componentes o condiciones que voy sumando. ¿Qué es lo que principalmente me interesa o me sigue intrigando? Muy a grandes rasgos y como lo he llegado a escribir en mi semblanza, el tema de la percepción y la relación del cuerpo-mente han sido los propulsores.

Al empezar a escribir este texto estuve tratando de revisitar la mayoría de mis cuadernos de trabajo, de mis notas, reflexiones, dibujos, procesos y me pareció muy importante compartir sobre un proyecto que se ha ido consolidando desde hace tres años y medio, con el que actualmente tengo la beca de jóvenes creadores (2013-14) del FONCA.

Una práctica exige la invención de técnicas para practicarla[1]

ALGO COMO UN ROMPECABEZAS. LA LÍNEA DE TIEMPO.

1. Fue en el estudio 803 de la SNDO Theaterschool en Amsterdam durante mi estancia como *guest student*, donde al tener la oportunidad de trabajar la materia de coreografía con Jeanine Durning[2] pude por primera vez mirar y estructurar de cerca algunos de mis principales intereses: el cuerpo, la acción, las formas de percibir, el dispositivo, el tiempo, el espacio. Fui perfilando lo que sería una serie de prácticas alrededor de la experiencia y el proceso de la memoria, de modo

1 Ibidem

2 Jeanine Durning es una coreógrafa y bailarina de Nueva York. Ha trabajado en varias obras de Deborah Hay y actualmente se encuentra involucrada en el trabajo Motion Bank, un proyecto archivístico interactivo de la compañía Forsythe.

que todos los intentos y trabajos se convirtieron en una primera metodología. Fue así que empezó a dar vueltas en mi cabeza lo que significa generar las condiciones de trabajo.

Aprendí que una práctica base puede funcionar como plataforma o contenedor para instigar sobre lo que queremos hacer. Por ejemplo las prácticas que Jeanine ha desarrollado, el *non stop moving* y *non stop speaking*, me permitieron hacer un estudio sobre el movimiento y sobre lo que implica "el hacer". Todos los cuestionamientos que fueron surgiendo pude trabajarlos bajo distintos formatos y variantes, permitiéndome mirar sus posibilidades y extensiones.

2. Al regresar a México estructuré una serie de talleres/seminarios que se impartieron en distintos contextos, utilizando distintos recursos en un formato experimental (como laboratorio). Fue entonces que descubrí con mayor profundidad cómo la investigación que había empezado se rompía, se desdoblaba, se invertía, y cambiaba a partir de los resultados. Compartir y crear una práctica es una manera de practicar. Aquel primer esbozo que tenía en el estudio 803 funcionaba completamente de otra forma. Los marcos se flexibilizaban atendiendo a otros intereses, hallazgos y modos de presentación. Entonces los modos de producir también se fueron modificando

3. ARRECIFE con Andrés.

Para la beca de Pulpo[3] los integrantes del colectivo AM[4] establecimos como premisa realizar una obra únicamente a partir del cuerpo (no existiría ningún otro recurso). Fue entonces que empecé a reflexionar sobre la noción de cuerpo y decidí retomar el tema de la memoria. Al leer sobre los mecanismos de la memoria me llamó la atención que ésta no tiene un lugar único y/o específico en donde pueda localizarse. Me preguntaba entonces ¿qué es cuerpo? Después de las variantes encontradas y desarrolladas a partir del *no parar de mover*, en donde la acción es visible, llegué a la reflexión de que el cuerpo es algo mucho más complejo y no sólo es lo que se ve. En efecto es estructura, tronco, extremidades, etc. pero también es sombra, silueta, intuición, pensamiento... Finalmente llegué a relacionar la idea de la memoria con la del fantasma, como algo que aparece y desaparece dependiendo del ejercicio que se establezca para explorarlo y mantener los recuerdos presentes o ausentes. Pensé en seguir la investigación sobre ese campo tan vasto y amplio que es el cuerpo en acción, el cuerpo visible, y como se constituye ese cuerpo a partir de la acumulación y almacenamiento de experiencias.

3 Proyecto apoyado por el Beneficio para la Producción de Danza Nacional derivado del artículo cuadragésimo Segundo del Presupuesto de Egresos de la Federación 2012 que incluye el apartado ARRECIFE (Cuerpo, Lenguaje y Archivo) que consistió en desarrollar un proyecto colectivo conformado por una serie de diez investigaciones que partieron de una premisa en común: enfocar la investigación coreográfica solamente en el cuerpo en relación con el tiempo y el espacio (sin hacer uso de ningún otro medio).

4 A finales del 2010, el Colectivo A.M. se integra después de una ceremonia fúnebre, llevada a cabo durante el cierre de la presentación del proyecto coreográfico Sala Tomada en el Teatro de la Danza de la Ciudad de México. Los actuales integrantes de este colectivo son artistas vinculados con la danza y las artes escénicas, apasionados por la historia, defensores de la reflexión y críticos de su propia labor.



Después de algunos ensayos sola, descubrí que quería trabajar con un cuerpo que tuviera otras condiciones y que pudiera aventurarse de una manera mucho más espontánea y menos condicionada. Decidí entonces trabajar con Andrés, un alumno de 10 años de mis clases de danza lúdica con quien concluí un año de investigación y al final formó parte de lo que fue ARRECIFE en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC).El proyecto titulado *Aparición* también se convirtió en una pieza que pudo indagar diferentes modos de presentación en tres contextos diferentes.

APARICIÓN

La primera etapa de *Aparición* ofreció por un lado vivir la experiencia de sus posibilidades performáticas, y por otro, las pautas para seguir diseccionando el eje principal de la investigación. En ese sentido es que este proyecto no sólo ha sido una especie de croquis que recorre una línea de tiempo, también lo encuentro como el corazón actual de mi práctica coreográfi-

ca. *Aparición* y ahora su segundo período titulado *Aparición.Duration*, me siguen impulsando para estudiar la relación del accionar del cuerpo con el accionar de la mente, sus diferentes tiempos y espacios, los visibles y los no visibles, así como todo el proceso de acumulación de estas experiencias, porque ambos se influyen y afectan. El cuerpo humano es una masa física que vemos y sentimos desde su capa más superficial hasta la capa más profunda. Este cuerpo que es estructura tiene permanentemente la presencia de algo imposible de asir: las ideas, los pensamientos, las decisiones, etcétera. La mente es un complejo fenómeno que genera una problemática interesante en el estudio del cuerpo en movimiento.

He intentado abordar el movimiento o la acción como *experiencia* (que no incluye códigos, símbolos o metáforas) lo que me ha ayudado a redefinir el concepto de danza, porque pongo más énfasis en los diferentes tiempos en los que puede suceder, o en cómo se percibe. Ha sido una averiguación sobre todo lo que implica la danza mientras sucede la danza. A partir de esto he reflexionado que el fenómeno de la experiencia nos coloca como artistas, investigadores, *performers* y audiencia en un interesante proceso a seguir cuestionando.

En ese sentido, algo muy importante que se reveló a lo largo de este tiempo con el proyecto es que todo lo que hacemos en realidad depende del funcionamiento de la memoria, de cómo se registra la experiencia. Trato de no perder de vista el efecto tan grande que tiene la memoria sobre la recepción y acontecimiento de las propuestas escénicas. Sin duda la forma de elegir y organizar las prácticas o sus resultados plantean una experiencia que a veces no sé como se relaciona con el espectador. En *Aparición* he podido identificar a ambas, la práctica coreográfica y la coreografía resultante, como vehículos para la investigación. Ambas median el proceso permitiendo que lo impredecible, junto con cada situación diferente, influya sobre lo que ya fue hallado.

El proyecto ha ofrecido en sus distintas etapas diversos focos, algunas veces más perceptuales, estéticos, otras metodológicos, epistemológicos, sensibles. Los colaboradores han ido alimentando los distintos escenarios y marcos planteados de manera formidable. Paradójicamente, el objeto de estudio no ha estado fuera de los que hemos estado involucrados, ha sido nuestra experiencia la que podemos seguir practicando.∎

Aparición (*Aparición.Duration*)

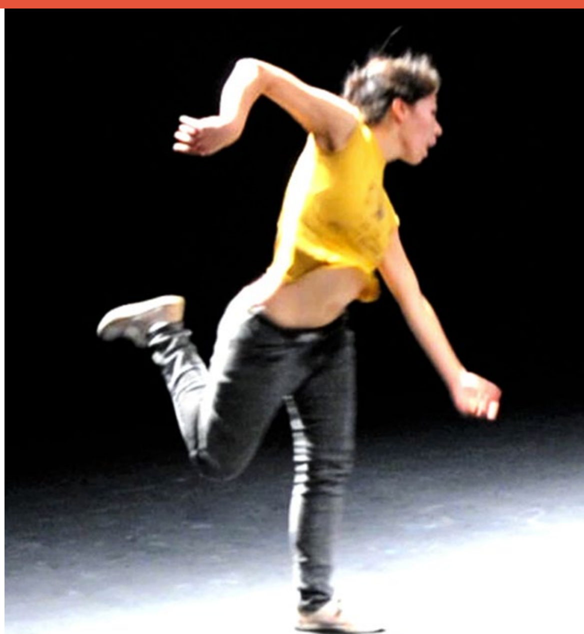
Concepto y dirección: Alma Quintana*

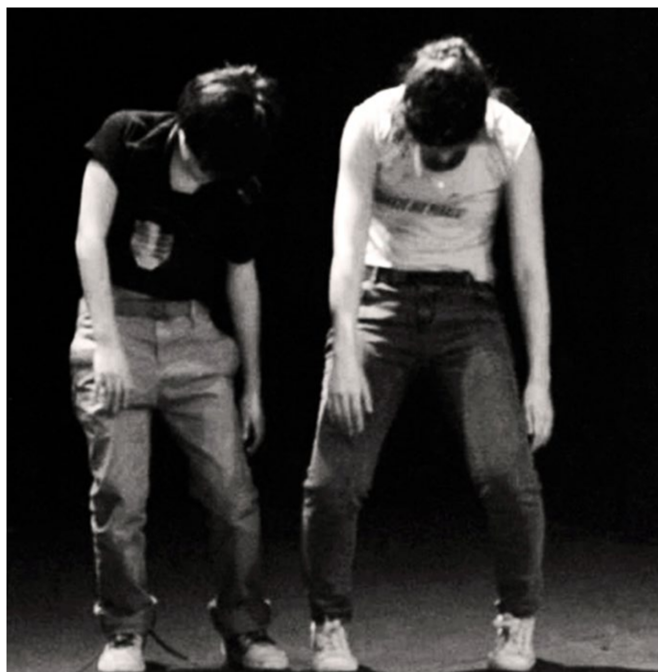
Periodo de investigación en Madrid: Manuela Caruana

Principales colaboradores, investigadores y practicantes: Andrés Hernández Vázquez, Marta Sponzilli, Alma Quintana.

Sonido y visuales: Lutz Baumann

*Becaria Jóvenes Creadores 2013-2014







CAPOEIRA
ARTE MARCIAL O DANZA

ENTREVISTA CON ADOLFO FLORES

FOTÓGRAFO: EDUARDO OCHOA





Antes de convertirse en el conocido y apreciado *Mestre Cigano* del capoeira en México, Adolfo Flores era bailarín. Ganador en 1995 de mención honorífica como mejor ejecutante en el Segundo Premio Continental de Danza INBA-UAM, razón quizás por la que pudo encabezar exitosamente un proyecto dedicado al aprendizaje y la difusión de la capoeira desde una visión artística y con un enfoque integral. *Longe do Mar*, grupo de capoeira liderados por el Mestre Cigano, ha alcanzado hoy en día prestigio nacional e internacional.



Con un método seguro y no competitivo, *Longe do Mar* enriquece la vida de los niños que tienen la suerte de acercarse al mundo del movimiento de la mano de Adolfo Flores.

Esta entrevista nos muestra el universo de la capoeira como un espacio en dónde el cuerpo en movimiento alcanza estadios de libertad equiparables a los de la danza, y a la disciplina como una forma eficaz para impulsar el desarrollo físico y social de los niños.

Interdanza: Capoeira, ¿arte marcial o danza?

Adolfo Flores: Me parece que fue Aristóteles quién legó a la cultura occidental la manía de las clasificaciones: tragedia o comedia, animal o vegetal, macho o hembra, mamífero o reptil... La capoeira, como muchas otras expresiones que tienen un origen no occidental, es reacia a las clasificaciones simples. Puedes verla como danza, porque construye un lenguaje que se expresa a través del cuerpo, porque dicho lenguaje está constituido de unidades que podríamos llamar coreográficas, y porque está íntimamente asociada con la música (es de hecho también un género musical). Puedes verla como un arte marcial, principalmente porque muchos de los movimientos de los capoeiristas están dirigidos a un compañero, que en caso de ser atingido puede resultar golpeado o derribado. Los capoeiristas preferimos usar el verbo jugar, es decir no 'bailamos' o 'peleamos', sino 'jugamos' capoeira.

¿El o la capoeira?

No sé por qué tanta gente se confunde, un sustantivo que termina en a, en portugués, como en español, con sus debidas excepciones, es femenino. Es *la* capoeira. Más allá de la gramática es bella, seductora, celosa y de peligro: ¡*Ella*, definitivamente!

Sabemos que la capoeira nace en Brasil hace más de 300 años y se convirtió en sinónimo de libertad entre aquellos esclavos que la usaron como estrategia de liberación. ¿Qué otros elementos forman parte de la filosofía de la capoeira?

El más importante, el más simbólico, es que los esclavos desarrollaran un arte basado en la evasión, en la esquiva. En la capoeira se evita la confrontación directa para privilegiar la evasión. Otro es que en un *jogo* de capoeira no hay ganadores o perdedores ('de suma distinta de cero', se llama en la teoría de juegos), ni hay juicios absolutos sobre el desempeño de un jugador.

¿Cómo llega a México?

Digamos que de manera sostenida y bien documentada, la capoeira se enseña en México desde 1992, cuando Mariano Andrade, un periodista argentino, impartió un taller en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, organizado por el Departamento de Danza de la UNAM.

¿La capoeira mexicana tiene características particulares?

En realidad existen tantas aproximaciones a la capoeira como comunidades que la practican. No me atrevo a afirmar que la capoeira mexicana tenga alguna característica que la diferencie de la de cualquier otra parte del mundo. Prefiero pensar que si así fuera, no ha sido intencionalmente.

Capoeira y los niños, ¿es recomendable físicamente hablando?, ¿abre las puertas a la práctica de otras danzas?, ¿a qué edad recomiendas iniciar?, ¿la practican niñas?, ¿qué les aporta practicarla?

AF: ¡No sólo físicamente! La variedad de estímulos que pone al alcance de los niños en un breve lapso de tiempo es fantástica. Qué otra actividad puede ofrecerte al mismo tiempo música, canciones, un idioma nuevo (aún si hablas portugués, pues el de la capoeira está lleno de palabras africanas e indígenas que lo alejan del portugués "académico") coordinación, destreza física, diálogo corporal, representación de las intenciones del compañero, aprendizaje de convenciones (mucho más flexibles y complejas que las "reglas").



Como en muchas otras disciplinas, hay formas más accesibles que van abriendo el camino hacia formas más complejas. Pongamos el ejemplo de la música: puedes iniciar a mucha más gente con flautas de 30 pesos que con pianos de 20,000. Al ofrecer a un público mayor la experiencia habrá desde quienes decidan que lo suyo no es la música (culpa del maestro, seguramente, pero ese es otro tema) hasta quienes, gracias a eso, descubrirán una vocación de chelistas o directores. Situaciones semejantes podemos encontrar en la ciencia, o en la danza. La mayoría de los padres no está lo suficientemente informado cuando se decide a llevar a su hija a una clase de danza, no tiene elementos para escoger entre una clase de Vagánova, *release* o técnica Limón. En el caso de los niños, ni qué decir, la mayoría de la gente está convencida de que no es una actividad para varones. La capoeira tiene una puerta mucho más ancha. Los padres no saben, o no les interesa clasificar la capoeira, así que ambas partes se van familiarizando con la posibilidad de ser músicos, cantantes, o bailarines.

Después de años de probar varias posibilidades, en este momento aceptamos niños y niñas a partir de los 3 años. A esa edad están comenzando a interesarse por juegos en los que interactúan con otros niños. La música es una experiencia total y cada nueva canción es un mundo con el que podemos jugar todo el día. Las ventanas de atención son muy breves, así que es necesario cambiar continuamente de actividad, algo que la capoeira permite hacer fácilmente.

En las clases hay la misma cantidad de niños y de niñas, situación que lamentablemente no se repite entre los adultos, donde hay considerablemente más varones. El hecho de que haya varias mujeres dando clases de capoeira ofrece modelos de empoderamiento para las niñas, así que espero que esta situación se revierta a mediano plazo.

La capoeira, al igual que las danzas urbanas, se concibe como ritual social, ¿crees que tiene razón de ser en los escenarios?, ¿ha habido espectáculos exitosos basados en capoeira?, ¿estás de acuerdo con su fusión con otros géneros para llevarla el escenario?

¡Depende de cómo concibamos los escenarios! Cada roda de capoeira, como cada encuentro de B-Boys o cada baile de sonideros convierte en un escenario el lugar en el que se llevan a cabo. Aún si nuestra idea de escenario se restringe a un teatro a la italiana estoy convencido de que pueden ofrecer una experiencia estética[1]. Ahora bien, para el escenario, al menos para mí y al menos en el caso de la capoeira, es más interesante tomar los elementos como punto de partida para interpretaciones o reelaboraciones basadas en su música, sus temas, su historia, su lenguaje, su técnica… ¡las posibilidades son enormes!

Personalmente he montado espectáculos de danza contemporánea ejecutada por capoeiristas (*Quando eu aquí cheguei*[2], que se estrenó en un festival de Alemania), otros basados en el lenguaje de la capoeira, pero ejecutado por bailarines (La Cita[3], que ganó un concurso de ballet Independiente) y otros que conjugan sin pudor ambas disciplinas (Mercado de 4 puertas[4], que tiene más de 100 representaciones). Jelon Vieira, uno de los pioneros en enseñar capoeira fuera de Brasil, dirige desde hace años una compañía basada en la capoeira cuya sede está en Nueva York[5]. Julho Cesar Pinheiro compuso una obra de teatro y música basada en la capoeira, llamada *Besouro cordao de ouro* que agotó las entradas por meses en Río de Janeiro[6]. Respecto a su fusión, más allá de estar de acuerdo, es algo que he venido haciendo sin detenerme demasiado a juzgar si es correcto.

Tu grupo, tus actividades, tus expectativas a futuro.

En 1999, junto con algunos compañeros fundamos *Longe do Mar*[7], el segundo grupo de capoeira en México. Actualmente somos una asociación civil que además de nuestra sede en la Colonia Roma (Coahuila 123-F, esquina con Tonalá, por si nos quieren visitar) imparte clases en varios puntos de las ciudades de México, Querétaro, León, Morelia y San Luis Potosí. Promovemos la práctica de la capoeira entre personas de escasos recursos, con capacidades diferentes, apoyamos proyectos de investigación y difusión[8], además de un grupo de espectáculos basados (de cualquier manera[9]) en la capoeira.∎

1https://www.youtube.com/watch?v=bsiSHXspajo

2https://www.youtube.com/watch?v=J5v-ly_wpXM

3https://www.youtube.com/watch?v=rzK6WJhyg-8

4http://youtu.be/ipHYBn8CB0Y?t=1m17s

5https://www.youtube.com/watch?v=F2i--Ec7waA

6https://www.youtube.com/watch?v=PSgAK9dlPws

7http://longedomar.com/

8https://www.facebook.com/pages/CapoeiraTV/321496471297271

9http://youtu.be/FAIaRLnu9TM?t=49s

CAPOEIRA

CAPOEIRA LONGE DO MAR

FOTÓGRAFO: DOMINGO GARCILAZO SOLORIO








CAPOEIRA
LONGE DO



MAYO
TEATRO DE LA DANZA

2014

PROGRAMACIÓN SUJETA A CAMBIOS

TEMPORADA DE DANZAS EN EL MUNDO

EL ABRAZO.....DE LA MILONGA AL CABARET
FUSIÓN TANGO- CABARET, DANZA CONTEMPORÁNEA Y TEATRO FÍSICO.
Fuera de Centro-Fenómeno Escénico
Director y coreógrafo: Alberto de León

29 de abril y 6 de mayo / 20:00 horas
10 /13:00 horas
11 / 13:00 horas



QUITAPENAS
EGIPTANOS MÚSICA Y DANZA MIGRANTE DE MÉXICO
Coreógrafos: Lila Zellet Elías (Lucila Téllez Elías) y Ricardo Rubio Sánchez

17 y 24 / 13:00 horas
18 y 25 / 13:00 horas



AZAHAR CHOCOLATL
KHAMSA. COMPAÑÍA DE DANZA Y MÚSICA ÁRABE ESCÉNICA
Dirección: Aline del Castillo Pérez

12 y 19/ 20:00 horas
13 y 20/ 20:00 horas



TEMPORADA DE DANZA CONTEMPORÁNEA MAYO

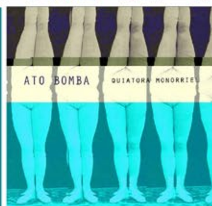
PERROS ROSAS / VIDA
VICENTE SILVA SANJINÉS COMPAÑÍA DE DANZA
Dirección: Vicente Silva

8/20:00 horas
9/ 20:00 horas
10/ 19:00 horas
11/ 18:00 horas



ATO BOMBA
QUIATORA MONORRIEL
Coreografía: Benito González
Dirección: Evoé Sotelo y Benito González

15/20:00 horas
16/ 20:00 horas
17/ 19:00 horas
18/ 18:00 horas



CLUB MITROVICA IMAGEN + MOVIMIENTO
MITROVICA DANZA CONTEMPORÁNEA
Dirección: Andrea Chirinos

22/ 20:00 horas
23/20:00 horas
24/19:00 horas
25/18:00 horas



DISOCIATIVO OBRA PARA DOS O PARA MUCHOS
Idea original: Érika Suárez
Dirección: Érika Suárez y Fana Adjani Solórzano

SUBUNGUIS
POR QUÉ LA NECESIDAD DE EVIDENCIAR? ...
Dirección e idea: Fana Adjani Solórzano

29/20:00 horas
30/20:00 horas
31/19:00 horas
1 junio/18:00 horas



TEMPORADA DE DANZA INFANTIL



ALICIA EN EL PAÍS DEL BALLET
COMPAÑÍA DE DANZA ARDENTIA

31de mayo, 1, 7, 8,14, 15, 21, 22, 28 y29 junio / 13:00 horas





EX ESMERALDA



RETROSPECTIVA
Juan Francisco Maldonado

7, 8 y 9 / 19:00 horas

Calle San Fernando Nº 14, Colonia Guerrero, Delegación Cuauhtémoc. Escuela Ex – Esmeralda. Ciudad de México D.F. C.P. 06300
SALÓN 1
Admisión por invitación.



SEP
SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

ESTADOS UNIDOS MEXICANOS

CONACULTA
INBA
bellas artes DANZA



INBA 01800 904 4000 - 5282 1964

 Bellas Artes INBA Oficial  @bellasartesinba 

bellasartesmex

www.conaculta.gob.mx www.bellasartes.gob.mx www.mexicoescultura.com